

**Образ ребенка
в российском детском кинематографе,
или Что нам делать с мертвым матросом**

Это даже хорошо,
Что пока нам плохо.
(Фраза из песни разбойников.
Фильм «Айболит 66»)

Проективность детства — тема не новая, еще в 60-е годы XX века на факт трансформирующегося образа ребенка обратил внимание французский исследователь Филипп Арьес в своей во многом спорной, но от того не менее значимой работе «Ребенок и семейная жизнь при старом порядке»¹. Именно Арьес указал на тот факт, что некоторые «незыблемые константы культуры» являются в достаточной степени ситуативными и исторически расположенными. Именно с его легкой критической руки мы узнаем, что такие «священные коровы» современной педагогики, как ребенок-личность, семья, материнская любовь, отнюдь не являются константами бытия. Одним словом, наше восприятие ребенка в частности и детства в целом — такой же продукт повседневных практик, как и многие, представляющиеся нам само собой разумеющимися вещи (еда, одежда, жесты, привычки и т. п.). Очевидно, что «сделанность» детства и детского образа отсылает нас к доминирующим приоритетам культуры, к тому, чем мы руководствуемся, создавая ту или иную модель детства. Впрочем, не стоит полагать, что создание проективной модели детства — дело разумное, подконтрольное логике и предполагающее неких «авторов». Речь пойдет вовсе не о педагогике в стиле Макаренко. Скорее, предметом интереса станет то поле, в котором культура проговаривается, буксует, выдает скрытые коды, организующие восприятие того или иного социального явления.

¹ Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. Екатеринбург, 1999.

Таким полем для данного исследования стал кинематограф — точнее, то странное и весьма симптоматичное состояние, в котором пребывает российский детский кинематограф последних десяти лет. Именно состояние детского кино² сегодня позволит нам описать трансформацию образа ребенка, рассмотреть отношения взрослого и ребенка и зафиксировать те принципиальные антропологические сдвиги, с которыми мы имеем дело.

В рамках данной статьи предлагается сравнить советские фильмы 80-х годов XX века — времени настоящего кинематографического бума в области кино для детей — и фильмы последних десяти лет, с большим трудом, но все же дошедшие до какого-никакого проката³.

² Кинокритики предлагают различать два направления: «фильмы для детей» и «фильмы с участием детей», но зачастую рассказывающие совершенно не «детские» истории. Провести четкую демаркационную линию довольно сложно, но такого рода различие не позволяет помещать, например, великолепный фильм «Похороните меня за плинтусом» (2009, реж. С. Снежин) в категорию детских фильмов. Да и скандальный кинопроект Гай Германики «Школа» не стоит воспринимать как «кино для детей» (см. об этом подробнее: Отечественное детское кино: запросы общества и перспективы развития: матер. науч.-практ. конференции / КиноЭкспертиза. М., 2013).

³ Сегодня отечественные фильмы для детей можно увидеть исключительно в рамках детских кинофестивалей. Никакой особой политики, кроме политики индустрии кинопроката в продвижении фильмов для детей не существует. Будучи «фестивальными», фильмы не могут формировать «образ ребенка» для массового зрителя. «Советская власть, при всех ее минусах, очень хорошо понимала, что дети — это главное. Поэтому каждый год, помимо большого числа картин для широкой публики, выпускалось огромное количество фильмов для детей. Студия Горького делала каждый год 35 фильмов. Она была полностью ориентирована только на детскую аудиторию. Одесская киностудия делала 25 фильмов, плюс остальные студии обязательно делали фильмы для детей. Каждый год выпускалось 60–70 картин для подростков. И они финансировались гораздо лучше, чем обычные картины, потому что все понимали: снимать детское кино намного труднее и требует гораздо больше усилий. Даже пленки на детские фильмы выделялось гораздо больше, потому что дублей нужно значительно больше. Сейчас этого ничего нет в помине. Такая необыкновенно важная, коммерческая

Кино, рожденное как массовое искусство, очень тонко реагирует на любые изменения социоантропологических, поведенческих моделей и предлагает богатейший материал для исследования. Едва уловимые интонации, недомолвки, метафоры — вот тот материал, из которого можно собрать «образ эпохи».

О советском кинематографе эпохи соцреализма написано множество прекрасных исследований, немало профессиональных текстов посвящено фильмам оттепельных искренних 60-х. Оно и понятно: богатейший материал по «формированию образа нового человека» в рамках мобилизационного проекта, фактурные взаимоотношения индивида и власти, четко расставленные гендерные, возрастные и национальные приоритеты — все это так и просится в тексты культурологов, антропологов и киноведов. А вот застойные 80-е несколько обойдены исследовательским вниманием, а меж тем именно 80-е — излет советского кинематографа, его, так сказать, лебединая песня — предлагают довольно объемный, хоть и не столь экзотический, материал для анализа.

Возникает вопрос: почему именно кино для детей в этот период времени вышло на новый уровень? Дело в том, что в конце 70-х—80-е годы детский кинематограф стал своеобразной заповедной зоной, где разрешалось довольно многое, можно было поднимать острые социальные и философские вопросы. При этом государственное финансирование на качественное исполнение кинематографических и телевизионных проектов для детей было по-прежнему неплохим. Кинорежиссеры, сценаристы, композиторы и поэты очень быстро поняли, что под прикрытием жанра «сказка», «фантастика» и «приключение» можно творить настоящие чудеса. И еще один немаловажный момент: кино 80-х делали люди, пропитавшиеся идеалами 60-х⁴. За двадцать лет идеалы эти пообтерлись,

отрасль, как детское и семейное кино, у нас почти не существует уже на протяжении 25 лет. Наши дети в двух поколениях выросли не на нашем отечественном кино, а на американском, которое, может, и хорошее, но чужеземное». Из интервью с режиссером Владимиром Алениковым (URL: http://alenikov.ru/stat.php?id_file=114).

⁴ Нечаев Леонид Алексеевич окончил режиссёрский факультет ВГИКа в 1967; Константин Бромберг окончил сценарный факультет ВГИКа в 1965 году; Арсёнов окончил факультет ВГИКа в 1963 году.

прошли, так сказать, проверку временем, но основные константы сохранились и активно транслировались в детском кино.

К восьмидесятым годам из кинематографа окончательно исчезают большие советские наррации и их место занимают понятия «дружба, любовь, честь». Эта тенденция начала формироваться уже в 60-е годы. Как отмечали В. Михайлин и Г. Беляева, «после XX съезда достаточно четко определились контуры нового мобилизационного проекта, основанного уже не на “куда пошлет товарищ Сталин”, а на неустанном возжигании индивидуального энтузиазма, представлявшего собой специфическое сочетание коллективистских приоритетов и глубокого чувства личной ответственности за все происходящее в стране и на планете. Имперская и мессианская составляющие проекта никуда не делись: “мы” продолжали оставаться самыми лучшими, но только теперь у каждого из “нас” появились право на личное пространство и возможность делать вид, что наши жизненные стратегии суть результат нашего же собственного выбора»⁵.

Именно территория личного пространства и становится основной зоной интереса сценаристов и режиссеров, воспитанных в идеалах 60-х. Более того, в 80-е «личное» окончательно перевесило «общественное». Применительно к детскому кинематографу, пожалуй, самым интересным становится вопрос «как выращивать личность?». Собственно, в одном из самых популярных детских фильмов «Приключение Электроника»⁶ вопрос ставится и вовсе в духе романтического гуманизма: для главного героя, мальчика-робота, важно понять, что такое Настоящий Человек, и все игровые события как бы выстраиваются вокруг этой великой миссии. Собственно,

⁵ Михайлин В., Беляева Г. «По приютам я с детства скитался». Перековка беспризорников в советском кино // Отечественные записки 2014-2. URL: <http://www.strana-oz.ru/2014/2/po-priyutam-ya-s-detstva-skitalsya> (дата обращения: 12. 05. 2016).

⁶ Приключение Электроника (трехсерийный телевизионный фильм был снят в 1979 режиссером Константином Бромбергем и стал одним из символов позднесоветского детства, его неизменно транслировали на каникулах на протяжении 15 лет и на нем взросло не одно поколение советских (и даже постсоветских) детей).

возвращение Человека (человека с совершенно большой, ничуть не деконструированной буквы) в каждой отдельно взятой душе — пожалуй, основная тема детского кинематографа 80-х. Теперь кино имеет дело с частными проективными реальностями, отсылающими к «далеким» идеалам не столько прошлого, сколько фантастического (но уже не социалистического) грядущего (или настоящего).

Вернемся к «Приключению Электроника». Перед нами предстают два мальчика — главных героя. Сам робот Электроник (идеальная версия человеческого, но (прямо по Гегелю) не владеющая собой как целым, представляющая, скорее, механическую сумму человеческих талантов, которые он на протяжении фильма и демонстрирует) и его прототип — школьник Сергей Сыроежкин (добрый и бесконечно очаровательный раздолбай). Эти герои, которые не только по виду, но и по сути являются отражением друг друга, решают вопросы личного роста с вполне заметной долей внутренних этических метаний, попутно совершая ряд подвигов, отнюдь не масштабного, а частного характера.

Еще один, принципиально важный момент этого фильма — абсолютная самостоятельность детей. Дети не просто активно перемещаются (в том числе и на мопедах), принимают решения, ввязываются в приключения, коммуницируют со взрослыми на равных (сцена «Электроник в магазине»). Эта самостоятельность всячески подчеркивается и акцентируется. Так, например, учитель математики в одной из финальных сцен, связанных со спасением Электроника, так прямо и говорит: «Не волнуйтесь, они сами все придумают...мальчишки». И для особо непонятливых, для тех, кто не уяснил, каков теперь статус детей, он подчеркивает (пуская даже слезу умиления): «Это то, ради чего стоит жить». Вообще, образ «правильного взрослого» в этом фильме — это образ учителя (родители слишком аффективны), способного понять, объяснить и скромно отойти в сторону, давая дорогу гениальности детства.

Условным врагом, если так можно выразиться, здесь опять же являются взрослые в лице «зарубежных» бандитов. Ведь именно они, движимые алчностью и жадностью власти, прибегают к насилию (упаковывают Электроника в чемодан)

и, что в рамках идеалов гуманизма еще страшнее, манипулируют чистым «детским» сознанием главного героя. Основной «бандитский» вопрос — «Где же у него кнопка?» — в свете позднесоветских реалий звучит устрашающе и ... немного уныло. Для того чтобы подчеркнуть заведомый трагизм бандитских манипуляций, режиссер использует весь актерский диапазон Владимира Басова. Именно благодаря его актерской игре зритель понимает, что «враг» — тоже человек и зол он не онтологически, а по нелепой жизненной случайности. И это еще одна характерная особенность детского кино 80-х. Мир усложняется, сказочные границы добра и зла начинают размываться. Если кино 60-х предлагает нам «звериный оскал» врага (см.: «Сказка о Мальчише-Кибальчише», 1964) и еще активно задействует однозначные «злые» персонажи, которые не меняются на протяжении всего действия фильма (см., например: «Три Толстяка», 1966), то кинематограф 80-х образ врага не рас-человечивает, а напротив о-человечивает⁷. Достаточно вспомнить экзистенциального Волка из фильма «Про Красную Шапочку» (1977, реж. Л. Нечаев) в исполнении того же Владимира Басова или его партнера — Толстого Волка, в исполнении и вовсе умильного Николая Трофимова. Вообще, в этой старой сказке, рассказанной по-новому для советских детей конца 70-х — начала 80-х (детские фильмы транслировались по телевидению десятилетиями и охватывали огромную аудиторию в несколько поколений), вопрос о «злодеях» ставится совсем не простым образом. Так по ходу действия мы выясняем, что Волки не злые, а несчастные (душераздирающая песня о становлении юного волчонка «Помню я светлую речку...» проливает свет на глубину социальных и этических страданий «злодея»). А вот люди могут быть неоправданно жестоки, крайне неприятны и опасны (например, деревенские старухи, надеющиеся, что Шапочке выйдут боком ее прогулки по лесу, корыстный мальчик-пастух или родители и гувернантки избалованного малыша, силой захватившие героиню в качестве игрушки для него). Героический персонаж Охотник в исполнении Ролана Быкова и вовсе путает все карты, оказываясь трусом и предателем. Одним словом, детский мир явно теряет четкие маркеры своего и чужого. Герои должны сами, на свой страх

и риск решать, кто прав, а кто виноват. Это довольно сложный и неоднозначный навык, приучающий не верить социальным ролям, официальным речам и привычным ориентирам.

Хотелось бы вообще детальнее остановиться на образе взрослого оппонента ребенка. Дело в том, что именно эта тема отчетливо продумывается и прорисовывается в детском кинематографе 80-х.

На ум приходит модель отношений, впервые описанная в знаменитой английской истории о Питере Пэне⁸, ставшей, впрочем, парадигмальной. В каком-то смысле советские 80-е разделяют настроение европейцев конца XIX-го — начала XX-го веков. Как пишет Димке о настроениях европейцев того времени, «мир взрослых не сулил ребенку ничего кроме скуки, разочарования и горя, детство идеализировалось как утраченный рай с его свободой, счастьем и творчеством, а главное — невинностью и неискушенностью. Время детства стало временем утопии. Эту концепцию детства можно рассматривать как одно из последствий краха идеологии Просвещения. Разочарование в возможностях разума и проектах построения справедливого общества приводит к идеализации простоты, невинности и неискушенности»⁹. Этот же радикальный поворот отмечает и

⁷ Впрочем, первые эксперименты очеловечивания врага осуществляются также в 60-е. Например, революционный во всех отношениях фильм «Айболит-66» предлагает нам образ очаровательного Бармалея в исполнении Ролана Быкова, а также его коллег по цеху — трогательных и слегка растерянных разбойников в исполнении Фрунзика Мкртчяна и Алексея Смирнова. Хотя, справедливости ради, все же стоит отметить, что отвращение Бармалея от злых деяний происходит по действию фильма в результате «лечения» Айболитом закоренелого преступника. В фильмах 80-х для «злодеев» лечения не требуется, они уже слишком сложны и демонстрируют последовательные внутренние метания.

⁸ История Д. Барри «Питер Пэн и Венди» вышла впервые в 1911 году и выразила настроение не одного поколения англичан и европейцев в целом.

⁹ См.: Димке Д. Ребенок ангел vs ребенок герой: некоторые замечания по антропологии педагогики. Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2012. № 1(17). С. 78.

Калверт: «Концепция абсолютного прогресса человеческого развития, выдвинутая в XVIII в., была перевернута с ног на голову. Кульминационный момент жизни теперь приходился на окруженное ореолом святости детство, а затем линия жизни непрерывно катилась под уклон, ибо взрослый, погруженный в ежедневную суету, неизбежно шел на компромиссы с совестью и подвергался моральному разложению»¹⁰.

То же разочарование в восьмидесятые, очевидно, переживали бывшие шестидесятники, понявшие, что мобилизационные проекты окончательно рухнули и реставрация чистых истоков коммунистических идеалов не увенчалась успехом.

Еще один культовый телевизионный мини-сериал «Приключения Петрова и Васечкина» (1983, реж. В. Алеников) буквально начинается с разговора-манифестации о соотношении сил детей и взрослых в мире на текущий момент. Собственно из этого манифеста мы и узнаем, что ребенок от природы гениален и любое его деяние несет на себе печать таланта, а вот взрослые — существа ограниченные, непонимающие и непонятные. И, очевидно, стремиться во взрослую жизнь не стоит, ведь все самое интересное происходит с детьми. Именно дети (и это находка сценариста и режиссера («Каникул Петрова и Васечкина» (1984)¹¹) живут в двух мирах — в мире фантазий и в мире реальности, причем мир фантазий как раз и сообщает нам об основных стратегиях поведения детей. Та же тема приоритета мира фантазии над миром реальности, мира детства — над миром взрослости становится основой коллизии двух серийного фильма «Незнайка с нашего двора» (режиссёров Игоря Апасяна и

¹⁰ Цит. по тексту: *Димке Д.* Ребенок ангел vs ребенок герой: некоторые замечания по антропологии педагогики // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2012. № 1(17). С. 78 // Дети в доме: материальная культура раннего детства, 1600–1900 / К. Калверт. М. : Новое лит. обозрение, 2009.

¹¹ Характерно что именно эти фильмы не только стали фаворитами детей Советского Союза, но и получили главный приз XIV международного кинофестиваля «Молодость-83» (Киев) в номинации «За лучшее воплощение современной темы», то есть были опознаны как поколенческие!

Ирины Яковлевой, 1983 года). Здесь несколько персонажей, транслирующих символическое «взрослое» поведение — занудный Знайка, рациональный Пилюлькин и рассудительный Винтик, как бы сразу проигрывают философически настроенному разгильдяю Незнайке. Любопытно, что символическое взрослое поведение в этом фильме отрабатывают дети, а условно «взрослые» юные волшебники-близнецы полностью разделяют убеждения Незнайки и представляют вечно юных Питеров Пэнов в своей реальности. Тема социального ушельничества пропитывает кинематографические настроения, в целом соответствуя духу времени, и детское кино здесь не исключение. Мечтатель — это один из самых распространенных детских образов. Более того, кинематограф 80-х учит нас, что именно ему, мечтателю, и будет сопутствовать удача.

Действительно, кино восьмидесятых предлагает нам фактурный образ ребенка, уже переставшего принадлежать не только государству, но даже освобождающегося из-под власти общества (семьи). Перед нами предстает самодостаточное существо, безусловный наследник романтического образа конца XIX-го века, который при незначительном воздействии взрослых «возделывает ростки души».

В потрясающем философском фильме режиссера Игоря Масленникова «Филипп Траум» (1989) ставятся и вовсе «недетские вопросы», с которыми приходится иметь дело трем мальчикам (трем своеобразным социальным ролям). Характерно, что в обычном мире в итоге остается лишь прагматичный сын трактирщика Сеппи. Нежный и смелый Николаус погибает, а мечтателя и юного философа Теодора «забирает» с собой таинственный незнакомец, оказавшийся не кем иным, как сатаной, впрочем, сатаной эдакого булгаковского разлива. При этом хотелось бы подчеркнуть, что «Филипп Траум» — это не фильм с участием детей, а именно фильм для детей. Создатели фильма представляли себе своего зрителя способным не только воспринять, но и правильно решить сложные этические и философские апории. Дело в том, что ребенок на излете 80-х понимается как принципиально этическое существо, неизбежно приходящее (пусть и в процессе сложного квеста) к высоким идеалам гуманизма. Прохождение пути, как в сказках «Рыжий, честный, влюблённый»

(1984) или «Сказка о Звёздном мальчике» (1983), отдается на откуп детям. Взрослые же выступают в роли либо мудрых комментаторов, либо и вовсе трактуются как препятствие (олицетворяют закоснелый социум). Не будем забывать и о другой стороне нашей этической медали о том, что в это же время в детском кинематографе появляются пронзительные образы страдающего ребенка и ребенка-дряни (фильм Ролана Быкова «Чучело» (1983) стал настоящим потрясением для зрителей), открыв целую серию подобных кино-высказываний.

В любом случае детское советское кино 80-х продолжало транслировать идею ребенка-субъекта, имеющего право на ряд конвенционально одобренных или же не одобренных, но *свободных* действий.

И вот наконец-то мы добрались до нашего «мертвого матроса», до российского детского кино последних пятнадцати лет. И перед нами открывается странная картина. Не то чтобы фильмы для детей не снимались вовсе, просто о них мало кто знает, а уж целевой аудитории они и вовсе достигают только в рамках фестивальных прокатов, точно, потому на формирование поведенческих паттернов в масштабе поколения решительно никакого влияния не оказывают. И еще один момент. Жанровая направленность фильмов для детей в 80-е включала в себя и приключенческие фильмы, и фантастику, и социальные драмы, но все же приоритет оставался за жанром сказки (что заметно по нашему беглому анализу, предложенному выше). Именно сказка позволяла сформировать образ свободного, почти идеального ребенка-субъекта, со встроенным «навигатором добра», которого невозможно обмануть или испортить. Именно сказка как жанр оказывается идеальной площадкой для идеологии «ушелъничества», о которой писалось выше. Сегодня перед нами иная ситуация. Жанр сказки на рынке российской киноиндустрии присутствует, но занимает незначительную его часть. Это связано как с высокими бюджетами и дорогостоящими 3D-технологиями, которых попросту нет, так и с отсутствием качественных сценариев. Если первая проблема решаема, со второй сложнее. Дело в том, что российские сценаристы и режиссеры, приступающие к сказочному жанру не очень точно

представляют себе своих зрителей, но и это полбеды. Главное — они не представляют, зачем им именно сказка, что она позволяет сообщить, какова сверхзадача киновысказывания (ну, кроме кассовых сборов, конечно). Поэтому, когда речь пойдет о кино последних 15 лет, нам придется резко поменять жанровую направленность анализируемого материала. И еще один момент, на который сразу хочется обратить внимание: в российском детском кино последних десятилетий практически полностью исчезает ребенок-субъект, ребенок не действует без покровительства взрослых или без их прямого вмешательства.

Одной из ярчайших иллюстраций этого тезиса стала новогодняя музыкальная комедия «Федька», вышедшая в 2013 (не путать с одноименным фильмом 1936 года, получившим неофициальное название «Детский Чапаев»). Наш герой — маленький мальчик в поисках бабушки перемещая по городу в основном вместе с веселой няней, коммуницирует, как правило, лишь со взрослыми, соответственно, отрабатывает одну-единственную стратегию общения — транслирует невероятную дозу умилитости. Кстати, бабушки-то у героя изначально нет, он ищет не свою потерянную бабушку. Он просто ищет бабушку, «чтобы было с кем поговорить и чтобы пирожки пекла». Бабушка, как и всякий товар в нашем мире, ищется сначала по объявлению, а потом в специальном месте, эдаком «супермаркете бабушек» — в доме престарелых. Таким образом, в результате успешного прохождения квеста наш маленький герой обретает чаемое — целых пять взрослых, с которыми он будет в дальнейшем «дружить». Это веселая няня, зажигательная бабушка, родители, осознавшие, что уделяли мало времени сыну, ну и уж совсем до кучи Михаил Пореченков (в исполнении Михаила Пореченкова же). Таким образом, перед нами предстает современный ребенок, погруженный в кокон тотальной заботы и безопасной коммуникации.

Эта же линия прослеживается и в очень симптоматичном фильме 2004-го года «Тимур и его командос», снятом режиссером Игорем Масленниковым¹². Фактически это ремейк гайдаровского «Тимура и его команды», продолжение кино-

¹² Тот самый, который снял «Филиппа Траума», «Приключения Шерлока Холмса и Доктора Ватсона», «Зимнюю вишню» и многие другие гениальные и культовые фильмы.

тимурианы, запущенной в 40-е годы, но в разворачивающейся реальности 90-х. Главный герой, мальчик Тимур, — малохолдный очкарик, единственный наследник крупного бизнесмена, прилетающий в родную страну «на лето» из Англии. Его «командой» автоматически и по долгу службы оказывается охрана его отца, все, как на подбор, братки-расстриги. Юный герой насаждает идеалы скаутской организации и активно эксплуатирует своих «нянек»-братков для реализации гуманистических актов вроде «помочь старушке», «спасти девочку» и т. п. Единственный ребенок в зоне воздействия нового героя — это девочка Женя, явный харизматический лидер всех приключений. В рамках нового поведенческого идеала, заданного фильмом, становится понятно, что герой — вечное прекрасное дитя; он появляется в начале фильма в коротких штанишках и не вырастает из них вплоть до последнего кадра. Герой транслирует новые идеалы маскулинности: он благороден и чуток, но совершать подвиги способен лишь чужими руками. Вообще смещение гендерных ролей сценарист и режиссер уловили довольно четко: в финальной сцене, посвященной встрече с отцом: именно девочка Женя похищает мотоцикл и везет Тимура на вокзал (полная инверсия гайдаровскому сюжету). И еще один момент: очевидно, что Тимур не в состоянии сам организовать диалог с ровесниками, все его «друзья» — взрослые люди, доставшиеся ему, скажем так, по наследству, равно как и его лидерские возможности. Это вообще характерная тенденция: современная модель отношений «взрослый-ребенок», согласно транслируемым образам российского детского кино, представляет специфическую диктатуру тотальной защиты детства. Очевидно, что перед нами крах мобилизационного проекта, с одной стороны, и отсутствие четких представлений о возможностях современного ребенка — с другой. Такой герой в принципе не склонен к самопожертвованию и не собирается склонять к нему других. Перед нами дитя эпохи глобализма, транслирующее гуманистические ценности как таковые, без каких-либо иных проективных настроек.

Современная модель отношений «взрослый-ребенок», согласно образам российского детского кино, представляет продукт специфической диктатуры тотальной защиты дет-

ства, причем даже образ защищаемого ребенка весьма эклектичен и несколько туманен.

Определенное беспокойство ощущается режиссерами и сценаристами по этому поводу, в результате чего появляются любопытные ретропроекты. Своеобразную ретроверсию образа ребенка предлагает телесериал, экранизация крапивинской повести «Трое с площади Карронад» (2008), снятый режиссером Виктором Волковым по сценарию самого Владислава Крапивина. Крапивинские пионеры — это вообще отдельная тема исследования¹³, поскольку принадлежат они особому романтическому миру, углубляться в который мы не имеем здесь возможности. В данном случае нас интересует вполне конкретный вопрос: каков транслируемый фильмом образ ребенка?

Во-первых, это всегда только мальчик (в данном случае мальчики). Крапивин, видимо, полностью разделяет убеждение Аркадия Гайдара о некоторой несознательности, ненадежности и даже второсортности девочек. Во-вторых, мальчик — всегда герой, но герой в несколько затруднительном положении. А именно: это герой в состоянии невозможности совершить подвиг. Своеобразное и несколько тоскливое настроение: есть готовность к самопожертвованию, но нет «алтаря», готового принять жертву. Ни светлого будущего, ни страны, ни партии. Потому мальчики так активно переживают свою связь с прошлым, примеряя на себя героическую гибель (а как иначе?) своих сверстников. Особые отношения складываются у мальчиков и с миром взрослых. Есть идеальный взрослый-помощник, это всегда военный (погибший отец, отставник-наставник, кадровый офицер, солдат и т. п.). Но в основном мир ребенка наполнен непониманием и ложью. Исходит социальное зло всегда от невоенных (пьяница-отчим) и от женщин (мать, учительницы и прочие). Поражает некоторая вневременность данного телепроекта, имеющего, тем не менее, отчетливый педагогический пафос. Притом что

¹³ Подробнее о литературе и образах детей у Крапивина см.: Синицкая А. Бригантину, гипсовый трубач и скелет в шкафу: классика жанра «с двойным дном» (сюжеты Владислава Крапивина) // Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов. Саратов, 2013. С. 186–197.

повесть была написана 1979 году, фильм явно предлагает реалии современности (отсутствие школьной формы, галстуков, наличие сотовых телефонов, которые никогда не работают, но обозначают «наши дни»). А вот поведение дети демонстрируют абсолютно несовременное: у них слишком много самостоятельности, они жертвенны и выключены из опекающих государственных и общественных структур. Кроме того, действие фильма еще и разворачивается в несколько нереальном месте. Перед нами вроде бы Севастополь, но он не называется в фильме ни разу. В период съемок Севастополь еще был украинским, но камера умело избегает украинских (впрочем, и российских) флагов, как бы не замечая постсоветской геополитической трагедии. В результате фильм зависает в некоем крапивинском Neverland, оставляя странное ощущение неправдоподобия. А наши герои — юные постсоветские Питеры Пэны — как бы взрослеют в обратную сторону, все их помыслы направлены не в будущее, а в прошлое, поскольку в настоящем им нет места.

Еще один ретропроект — два фестивальных фильма снятых в традициях классического советского детского кинематографа 1970-1980-х годов режиссером Александром Карпиловским («Частное пионерское» (2013) и «Частное пионерское - 2» (2015), в шестнадцатом году планируется выход третьей части). Очень любопытный момент: действие фильма разворачивается в конце 70-х, то есть примерно в то же время, что и действие фильма о Петрове и Васечкине. Но для героев Аленикова их время — это и время их зрителей, то есть актуальное настоящее, а вот зрителям «Частного пионерского» придется сделать временную петлю и принять за настоящее события 45-летней давности. Обилие киноцитат в этих фильмах вообще бросается в глаза. Те же два друга-разгильдяя (один — милый, другой — артистичный), что и Петров и Васечкин, та же милая девочка-одноклассница Ленка (типичное имя конца 70-х), предмет любви и споров друзей. Те же топосы — школа в первом фильме, пионерский лагерь во втором. Заметны и явные отсылки к «пионерским» фильмам 60-х. Например, повадки директора лагеря подозрительно напоминают товарища Дынина из фильма Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен».

Впрочем, в отличие от Дынина он неоправданно часто и смешно, по-клоунски падает, видимо, редуцируя тем самым фигуру надзирающей власти. Итак, перед нами ретроверсия, но с рядом очень важных, симптоматичных отличий. Дело в том, что, несмотря на высокую степень самостоятельности детей (для этого нам и нужен возврат в 70-е, с современным ребенком в рамках его образа жизни просто не может произойти нормальных приключений), по сюжету здесь довольно заметна роль взрослых. Причем, они не просто исполняют фоновые роли, как в фильме о Петрове и Васечкине. Они довольно активно вмешиваются в ход событий, практически ни одно важное решение не принимается без прямого или косвенного воздействия взрослых. И даже судьбоносное решение о необходимости бороться за свою любовь один из главных героев-мальчиков принимает в результате беседы с мудрым милиционером. Одним словом, наши ретро-пионеры находятся под неусыпным и заботливым наблюдением.

Еще один немаловажный момент: если Петров и Васечкин сбегают из лагеря в большой и интересный мир из жадности приключений и в поисках подвигов, то дети в фильме «Частное пионерское-2» покидают обустроенную территорию безопасной резервации лишь ненадолго, с целью поиска сокровищ, и твердо помнят, что надо вернуться к ужину. Вообще, дети вне спасительных стен учреждения — это прямая какая-то фобия российского кино последних лет: так в фильме «Ведьма (Тихая)» ((2015 г.) режиссер Дмитрий Федоров) все беды, вплоть до гибели главной героини, происходят в заброшенном сарае ритуально расположенном за периметром молодежного лагеря, откуда дети, кстати, тоже с завидным постоянством возвращаются на ужин, дискотеку и здоровый сон. Одним словом, ребенок в новом кино без чуткого водительства и нежной опеки со стороны взрослых не в состоянии нести тяжелое бремя этически правильных поступков.

Итак, детское кино сегодня формирует странные, иногда просто противоречивые модели поведения, иллюстрирующие явное состояние паники и растерянности. Если попытаться в общих чертах реконструировать образ ребенка в современном кино, то на выходе мы получим интересный микс из (а)

романтического проекта ребенка-ангела, не ведающего зла и живущего в собственном прекрасном мире, (б) постмановского всезнающего циника, в свои 10 лет получившего максимум табуированной информации¹⁴, и (в) активно поднимающего голову советского героического отрока, бесконечно любящего Родину, но строго под контролем родителей или педагогов и желательно без вреда для здоровья. Эти идеологически противоречивые лебедь-рак-и-щука, разрывая образ ребенка, окончательно вносят сумятицу в любые медиа-продукты, обрекая их на провал, ведь система культурных кодов отменяет себя буквально в процессе трансляции. Мы сколь угодно долго можем совершать различные манипуляции с «мертвым матросом», как в старой английской песенке, но это не поможет его «оживить». Без возникновения новых конвенционально одобренных стратегий формирования детского образа мы вряд ли получим интересный результат в кино. Впрочем, это не повод унывать, наверняка мы находимся на пороге рождения чего-то нового, новых правил пересборки субъекта, например.

Завершая наши рассуждения, хотелось бы подчеркнуть, что проект детства, транслирующийся в кинематографе, каким бы он ни был, возможен лишь тогда, когда осознается оппозиция «взрослого» и «детского» мира. Более того, этот проект всегда принадлежит взрослым. Идея «детского мира» не детская, ее не существовало бы без взрослых. Кроме того, проект детства, каково бы ни было его содержание, возможно реализовать только в ситуации, когда есть ориентация на будущее. В случае же с пионерским ретро мы скорее переориентируемся на героическое прошлое. Одним словом, проективность детства упирается в проблему самой принципи-

¹⁴ Здесь имеется в виду концепция Нейла Постмана, предложенная им в книге «Исчезновение детства» (1988 г). В рамках этой концепции Постман указывает на стирание границ между «детским» и «взрослым» знанием, произошедшее благодаря развитию современных медиа. В рамках концепции постмановского ребенка снят, например фильм реж. В. Аленикова «Война принцессы», да и упоминавшийся ранее скандальный проект Гай Германики «Школа» тоже встраивается в постмановскую идею десакрализации детства.

альной возможности проектировать сегодня что-то вообще. Отсутствие целостного и охотно потребляемого зрителем образа ребенка в российском кинематографе свидетельствует о неспособности представить будущее. Панический и несколько эклектично скроенный кинообраз ребенка указывает на довольно ощутимое беспокойство по этому поводу. Но сразу же хотелось бы задать масштаб проблеме. Дело отнюдь не в пресловутой «неуверенности в завтрашнем дне» на постсоветской территории, которая носила временный характер. Проблема шире. Она связана с меняющимися стратегиями социализации, с нарастающей индивидуализацией. С распадением традиционной нуклеарной семьи с ее идеалами подражания и ученичества. Сами понятия развития, роста, устремленности в будущее, столь популярные в различных педагогических системах, внутренне связаны с идеей повторяемости, с представлением о намеренно воспроизводимом в будущем настоящем. Собственно, на этом вообще держалась вся идея воспитания: представление о возможности воссоздать в будущем то, что уже известно. Но, как отмечает психолог К. Поливанова, «...образ ребенка как вступающего в ту же жизнь, как и та, которую прожил родитель, может сохраняться только в случае, если темп социальных трансформаций ниже темпа смены поколений (иначе говоря, на протяжении жизни одного поколения социальные изменения незначительны). Когда изменения социального мира происходят с такой скоростью, что явно ощущаются на отрезке жизненного пути одного поколения, сама метафора будущего как идеализированного настоящего теряет свою актуальность».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арьес Ф.* Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. Екатеринбург, 1999.
2. *Димке Д.* Практики построения личности в утопических сообществах. URL: <http://postnauka.ru/longreads/43232> (дата обращения: 12. 06.2015).
3. *Димке Д.* Ребенок ангел vs ребенок герой: некоторые замечания по антропологии педагогики // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2012. № 1(17). С. 74–99.

4. Отечественное детское кино: запросы общества и перспективы развития : матер. науч.-практ. конференции / КиноЭкспертиза. Москва, 2013.

5. *Леонтьева С. Г.* «Кто шагает дружно в ряд?» // Живая старина. 2005. № 4. С. 27–31.

6. *Михайлин В., Беляева Г.* «По приютам я с детства скитался». Перековка беспризорников в советском кино // Отечественные записки 2014-2. URL: <http://www.strana-oz.ru/2014/2/по-приютам-ya-s-detstva-skitalsya> (дата обращения: 12. 05. 2016).

7. *Поливанова К.* Взросление сегодня: социальные изменения современного детства. URL: <http://www.gosbook.ru/node/21848> (дата обращения: 10. 05. 2016).

8. *Савенкова Е.* Культ пионеров-героев: «Жертвенный энтузиазм “для среднего школьного возраста”» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2015. № 1 (17).

9. *Синицкая А.* Бригантина, гипсовый трубоч и скелет в шкафу: классика жанра «с двойным дном» (сюжеты Владислава Крапивина) // Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов. Саратов, 2013. С. 186–197.